

## 泉鏡花「日本橋」論

### ——小説構成を中心に——

清水潤

泉鏡花の小説については、全体と部分が有機的に関連しえていないという通説がある。それは例えば、伊藤整の「彼が本当に書くことのできたものは、場景即ちシーンであつて、物語りの筋の展開でないことは、劇の設定そのものの多くが不合理で下手だったことによつても明らかである」、『泉鏡花という作家の小説は、その設定やその筋を確かめて読むべきでなく、歌舞伎や文楽のように、その場面の一つ一つを味い楽しむべきものと思う』といった見解に典型的に表れている。だが、こうした見解は近代文学史上における鏡花文学の特異な位相を際立たせる一方で、鏡花文学の本來孕んでいたはずの可能性を制限してもいなかったらうか。例えば、鏡花文学の最高傑作として定評のある『歌行燈』（『新小説』明治四三・一）では、二人の老人の物語と門付け芸人の物語が並行して進むのが交互に語られ、作品末尾に至つて両者が統合されて物語の全貌が顕現するという、全体と部分が緊密に関連し合つた小説構成が用いられている。これは「物語りの筋の展開」からも十分に注目に値することである。

したがつて、伊藤のような見解は全面的には受け入れられない。鏡花の半世紀近い作家活動の全ての時期に亘つてとは言えないが、少なくとも、『歌行燈』前後の（明治後期から大正前期にかけての）いくつかの作品においては、全体と部分の有機的な関連についてもかなり意識的であつたのではないか。本論ではそのことを、大正三年九月に千草館から書き下ろし単行本として刊行された『日本橋』を対象に考察したい。この『日本橋』は新派劇の上演や映画化を通じて幅広く享受されていたが、昭和四十年代以降の鏡花文学の再評価が幻想的な作品を中心にしていたためか、かつては鏡花の『花柳界小説』の代表作と目されていたにもかかわらず、近年ではかえつて顧みられることが少なくなっている。だが、本論では『花柳界小説』という従来の枠組に収まらない側面も含め、『日本橋』が一篇の小説として孕む豊饒な可能性を再検討したい。

「日本橋」はまず、館を買った若い芸妓が悪童たちにたかられている場面から始まる。だが、悪童たちの持つ貝独楽を「甘い蜂、<sup>あまはち</sup>き蝶に成つて舞ひさう」(一)以下、本文引用後の(一)内の漢数字は節を表す)と例えるほどに華麗奔放なイメージの氾濫からは、ここで語られている状況を把握することはやや困難かもしれない。やがて、章が〈篠簪〉から〈棺木等〉へと改まると共に(以下、(一)内は章を表す)、「風体怪しげなる鉢坊主」(三)が現れて芸妓を悪童たちから救い出すと、電車に飛び乗って姿を消してしまうのだが、読み手が差し当たって求めるべき僧や芸妓の素姓は説明されず、物語の輪郭は相変わらず曖昧で取り留めないように見える。読み手が語られている状況をようやく把握し始めるのは、五節に至ってその若い芸妓(お千世)が別の芸妓(清葉)と出会うあたりからだろう。

しかし、僧の行方が物語言説の順序としては遅か先の六十三節で再び語られるように、冒頭場面にも既にその後の展開の前兆が潜在している。伊藤整の言う「場景即ちシーン」がイメージ豊かに表現されると共に、その「場景即ちシーン」は「物語りの筋の展開」の中に緊密に位置付けられつつもある。しかも、冒頭場面と結末場面は物語内容の時間的順序としては同じ日であり、両者の狭間に数十節にも及ぶ過去の場面が挿入されているという、かなり特異な時間構成になっていることは確認しておきたい。それは明治期の達成点である「歌行燈」と比べても、小説構成的に新

たな境地に達していると評しうるだろう。

清葉とお千世の出会いに続く〈露地の細路〉では、時間的順序としては最も過去の出来事が要約的に説明される。路地の表の「お竹蔵」には殺された妾の怨念の鬼火が現れ、また、お孝やお千世たちの住む路地の奥の稲葉家では、以前に若菜家のお若という芸妓が零落して死んで以来、路地口にお若の後ろ姿が現れて下駄の音が響いたり、若菜家の後に出来た待合も、開店の晩に客が大怪我をしてすぐに寂れたりしたというのである。物語は「評判な人ね、あやかりたいよ」(十二)とお若を真似ていたお孝の悲劇を基軸の一つとして展開され、末尾では家を焼失した滝の家の清葉も「建つれば建てられた家を、故と稲葉家のあとに引移」(六十七)るように、ここで語られた空間的特性は物語全体に對する大きな方向付けにもなっている。だから、真有澄香氏の「日本橋」には、お若から清葉に至るまで、換言すれば、若菜家から稲葉家、滝の家まで、といった具合に、人や屋号は変わっても、「お竹蔵」にまつわっていく人々の話である」という指摘は、「日本橋」の一つの側面を確かに捉えてはいるだろう。

ただし、真有氏がそこから論を進めて「この小説は、あくまでも「お竹蔵」で「殺された妾の妄執」に憑かれていく女たちの物語なのである」と述べているのは、作品の限られた側面のみの肥大化と言わざるをえない。そうした視点からのみ「日本橋」を見るならば、お孝と葛木や赤熊との関係性は排除されざるをえず、

實際、真有氏は主要人物であるはずの彼らについてほとんど言及して、ない。だが、「日本橋」は「女たちの物語」であると共に「男たちの物語」でもあり、何よりも「男と女の物語」である。陰惨な風説を持つ路地という空間の原理と共に、そこで巡り合う登場人物たちの個別の生の原理も見定めなければならない。

## 二

まず、葛木が待合でお孝を相手に語る姉にまつわる回想に着目しよう。葛木が両親を亡くして貧窮のさなかにあつた雛の節句の夜、姉は弟たちを救うために相場師の妾になることを決意し、そのおかげで葛木は大学にまで進めたのだという。だが、葛木は自己の立身の一方で姉を失わなければならなかった。

……処が、其の後祖母の亡くなつた時と、妹が婚礼をした時ぐらゐなもので、可憐い姉は、毎晩夢に見るばかり。……私には逢つてくれない。(中略)。……姉は恥かしいから逢はぬと歎く。女の身体の、切刻まれる処が見たいか、と叱るんだね。

### (四十二)

そうした中で、「背格好、立居の容子が姉に肖然」(四十二)な清葉に出会つたのである。葛木にとって清葉は会うことのない姉の代替にほかならず、實際、葛木が夢の中で見た対岸の三階で欄干に佇む女性とは、「何うしても姉なんだ。いや清葉だつた」(四十二)と両者の像が二重化されている。朝田祥次郎氏が

この姉について、「日本橋」物語は事実この女性から発動している」と述べているように、葛木の姉の存在意義はお若と比べても決して小さくなく、少なくとも、葛木の生の原理は失われた姉に対する思慕と言える。

この回想へと導かれていく過程も構成的に注目するべきものである。〈柳に銀の舞扇〉で狂えるお孝は清葉の呼び掛けに対し、「葛木さん」と二度まで、同じ人の名を、此処には居ない人の名(十七)を呼ぶ。だが、ここで「葛木さん」が何者であるかが説明されることはない。そして、章が改まつた〈河童御殿〉は一は、あ、葛木ですかね、姓ぢやね、苗字であるですね。名は何と云はる、ですか(十八)と始まり、その質問に対して「晋三です」(十八)と答えた「上外套を着ながら、尚ほ蒲柳に見える、中背の男」(十八)こそ、その葛木であることを読み手はようやく知らされる。葛木に対する巡査の尋問の続きを通じ、あるいは、彼を巡査から救つたお孝(そして、その連れのお千世)との会話を通じて葛木の素性が次第に明らかになる。それと共に、十八節の冒頭近くでは語られる現在が「三月四日の夜」であることが、さらに、二十二節末尾では「一昨年の春」にまで溯つていることが示される。このように、狂気陥つたお孝の発した「葛木さん」という謎めいた言葉に発し、物語が時間を超えて連鎖的にたどり明かされていった果てに、その葛木の自己の生の原理の告白にも等しい回想に達するのである。

一方、(柳に銀の舞扇)では「何の苦勞も、屈託も無さうな」(十七)と地の文で評されていた清葉も、葛木の回想と並行して(物語言説の順序としては直後ということになるが)お千世の祖父の甚平を相手に、姉の義理で決まった旦那に縛られ続けている境遇の悲しみを語る。

其の時に覚悟をして、可厭で可厭で成らなかつた、旦那の自由になつたんです。又然うして、後々までも引受ければ、養母が承知をして、姉を手放してくれたんですもの。……

ちやんと養母に約束した、其の時の義理がありますから、自分ちや、生命も随意には成りやしない。(四十五)

お爺さん、色でも恋でも無い人に、立てる操は操でないのよ。……一人に買はれる玩弄品です。大人の手に遊ばれる姉さま人形も同じ事。(四十六)

弟たちを救うために「恋こがれた若い男」(三十八)を諦めた葛木の姉に対し、清葉は姉を「生命がけの憎人」(四十五)と添わせるために自己を犠牲にしたという振れはあるものの、葛木が聞くことのなかつた清葉の境遇は葛木の姉との近似性をより強めている。「此処で榮螺を放した方は、上の壇に榮螺が乗つて、下に横にして供へられた左様の人形を、私とは御存じないの」(四十六)と言う時の清葉は、葛木が清葉に対しても語つたはずの、姉が妾になるのを決意した際にまな板の上に乗せた自分に似た京人形や、「紅蓮大紅蓮と云ふ雪の地獄に、組に縛られて、胸に庵

丁を握てられながら、救を求めて悶える」(四十二)という姉のイメージを自ら進んでなぞつてもいる。だが、清葉が外見のみならず本質的な存在性までも葛木の姉に近似するとしても、だからこそ、「恥かしいから逢はぬと歎」いた姉と同様の論理が働いて葛木を受け入れられない。

こうして清葉がひとしきり語つた後に場面は再び葛木とお孝に転じ、今度はお孝が清葉への対抗意識とそれゆえの葛木に対する愛慕を語る。

人目が何うして、そんな事ぐらゐ芸者が貴下、もしか其が旦那だつたら、清葉さんは何うするだらう。……一寸、此処へ、もしか私の男が、出刃庵丁か抜身でも持つて、蒼く成つて飛込んだら、私が何うすると、貴下思つてるの？ 否、吃驚する事は無い。私だつて其のくらゐな覚悟はして居る。

(中略)

姉さんで可愛がられるのに不足なら、妹にまけて可愛がられて上げませう。従姉妹に成つてなかよくしませう。許嫁でも、夫婦でも、憎婦でも、私、まけるわ、サの字だから。鬼にでも、魔にでも、蛇体にでも、何にでも成つて見せてよ、芸人ですもの。(四十七)

葛木や清葉の告白内容がそれなくしては自己が存在しえないほどに切実であつたのに対し、お孝のそれは単に清葉に対抗しているのみに見える。だが、お孝は「芸者」「芸人」としての自己

に存在の全てを賭けているのであり、それゆえに、清葉への対抗意識こそが唯一絶対の生の原理なのである。お若を真似ていたのも同じく、「芸者」「芸人」としての対抗意識にはかならない。清葉が葛木の姉との本質的な近似性ゆえに葛木を拒まざるをえないのに対し、お孝は「芸者」「芸人」以外の何者でもないために、「何にでも成つて」姉の代替として（清葉の代替でもあるが）葛木を受け入れられる。

このように、〈河童御懸 からへ驚愕〉に至るまでの「三月四日の夜」の場面では、葛木、清葉、お孝の三者の心境とそれを支える個別の生の原理が各自の告白として表出されている。そして、最初に葛木が失われた姉とその代償としての清葉に対する思慕を語れば、清葉がそれに応えられない義理に縛られた境遇の悲しみを語り、お孝は清葉への対抗意識から葛木に対する愛慕を語るというように、それらは相互に関連し合つて一つの関係性の世界を形成している。しかも、葛木とお孝との会話と清葉と甚平との会話が、二つの場所で行進して進むのが交互に語られていき、両者を統一的に把握する視点が読み手に与えられるという、「歌行燈」と同様の小説構成が用いられてもいる。

### 三

「三月四日の夜」に葛木とお孝を尋問した巡査の笠原は、「五月初の遅い日」（四十八）にお孝の前に再び現れる。ただし、こ

の日は「私が職務としてでは無い、一個人として、私一人として」（四十九）である。葛木に対する疑念が拭えなくて医科大学を訪れた笠原は、葛木の生理学教室に姉の形見の京人形のあるのを見せられ、姉の話も聞かされて感動したことをお孝を相手に語る。

私は別世間を見たです。異つた宇宙を見たです。新しい世の中を発見して寧ろ驚異の念に打たれた。（五十二）

そして、お孝の「おなじく妻」という答えを記した手帳の一枚を送りたいと言う。これを朝田祥次郎氏のように、「真と美の至上境に直面させ、自己革新の方途を開かせた」と見るのはやや大袈裟としても、巡査としての職務のみが生身の原理であつた笠原の転換点とは捉えられる。結末場面では赤熊を殺したお孝が湯を飲みたいと頼むのに対し、「御随意に、盃をなすつて可い」（六十七）と応じて自殺を許してしまうという、一巡査の職務のみから言えば明らかな失態を犯すのも、「別世界を見た」後の「一個人としての」笠原にはふさわしい計らいである。

さらに、作品内において先に見た葛木の回想に對抗しうる位置を占めるのが、「月はないが、秋あかるく、銀河の青い夜」（五十五）の赤熊こと五十嵐伝吾の告白である。お孝から捨てられた赤熊は葛木を相手に、「四の五の無いで、唯一言、（お孝に）切れる。云うて下さりや可いのですだい」（五十六）と頼み込む。

国手、俺は、あの女は生命より大事です、死なうにも

死に切れん。生きとるにも生きとられん。

(中略)

お前ん、誰も知るまいし、又知らせるやうにもせんですだが、俺はお前ん、二階から突出されて、お孝の内に出入りが出来なく成つてからは、天に階子掛けるやうに逆せ上つて、極道、滅茶苦茶、死物狂ひで、潰れかけた商会は煙にする、其が爲めに娼々は死ぬ。

(五十七)

お孝に対する愛慕のみを生の原理としている赤熊について、佐藤春夫は「葛木晋の飽くまで純情に古風な精神的の愛に对照する肉欲的な云はば自然主義好みの愛の象徴」と捉えている。だが、これは当時の文壇的状况に引きつけ過ぎた解釈ではないか。赤熊が葛木と対置されているのは確かとしても、それは「自然主義好みの愛の象徴」といった状況風刺ではなく、むしろ、鏡花文学独自の愛の論理の上にこそ捉えられるべきである。

鏡花の作品史をひもとくと、醜惡な男性が美しい女性に対して一方的な愛慕を抱くという設定は、自然主義文学隆盛の前後を問わずに少なくない。明治二十七年前後の執筆と推定されている「妖僧記」(九州日日新聞)明治三五・一)は、「醜怪なる蝦蟇法師」が「玲瓏玉を欺く妙齡の美人」に付きまとう物語であり、また、不気味な形象化のなされた盲人が美女に執着するというモチーフも、「黒猫」(北国新聞)明治一八・六・二)同・七・二(三)に始まって複数の作品で反復されている。そして、注目する

べきことにはそうした愛慕は全て否定的に扱われているとは限らない。例えば、「稽古扇」(中央新聞)明治四五・二・九)同・三・二)には、毒虫を入れた青竹を持ち歩いて強請を働く船虫の紋次という人物が登場する。お藤という娘が自分に絡む区役所員の川辺を川に突き落としたのを見た紋次は、ひそかに川辺にとどめを刺した上でお藤を人殺し呼ばわりする。だが、お藤が川辺が冥土に待つかと思うと死にたくないと思つくと、自ら毒虫を飲んで事件の真相と自己の心境を告白する。

呆れない！ 一目お藤さんの顔を見てから、惚れて惚れて惚れ抜いたが、竹に封じた虫同然、毒な私の身体だから、吸つけ煙草の無心ぐらえが精一杯で居た処よ。

(中略)

其の姉さんの様子ちや、人を一人殺したから、すぐに自分も死ぬだらう。首を絞るか、身を投げるか。飛出して、……其処を一番抱留めて、いや、身代りには俺が成る、待ちねえ、川辺を殺したのは紋次だ、と云つて聞かして、一目で可い、俺の顔を見て莞爾するのを見てえ、と思つた。

全てを知らされたお藤は瀕死の紋次に「嬉しいよ、お前さん」とすがる。「稽古扇」では醜惡な男性の美しい女性に対する愛慕は、自己の生命を代償とするほどの純粹さゆえに肯定されている。醜惡な存在である自己と美との絶対的な断絶を受け入れ、美に対して自己破壊を厭わないまでの純粹で激烈な愛慕を捧げる時、醜



悪な存在は初めて美に近付きうるのである。これに類似した愛慕の構図は、『瑤路品』(『新小説』明治三八・六)や『峰茶屋心中』(『新小説』大正六・四)などにも見られる。

それらを補助線として考えると、「犬に成つても大事ねえで、香が吸きたい、顔が見たいで」(六十一)という赤熊の愛慕も、否定的にのみ捉えられるべきではない。むしろ、葛木の方がお孝に対する限りでは「純情に古風な精神的愛」とは称賛しきれない不純性を含んでいる。葛木にとってお孝は姉の代替であつた清葉のさらに代替にすぎないので、赤熊が自分の捨てた子は清葉に拾われたと話せば、「清葉が、頬揺りしたり、額を吸つたり、……抱いて寝るさうだ。(中略)あ、幸福な児だ。可羨しいほど幸福だ」(六十一)と、清葉に対する以前と変わらない思慕が口に出てしまう。葛木が赤熊と問答を交わしてからお孝と別れるまでの心理的葛藤は語られないが、お孝に対する限りでは葛木と赤熊のいずれの愛慕がより純粋で激烈かは既に自明である。それが露呈した時に葛木のお孝に対する愛慕は破綻せざるをえない。だから、葛木は自己にとつて最も根源的な姉に対する思慕に立ち返つて巡礼に旅立つのである。

笠原が葛木とお孝の関係を両者の出会いの現場の証人として支持するのに対し、赤熊は葛木のお孝に対する愛慕の欺瞞を暴いて二人の関係を崩壊させる。「二」で見た「三月四日の夜」の葛木、清葉、お孝の三者の関係性の形成も含め、語られる現在が過去へ

と溯つた(河童御殿)から(露霜)までには、五人の登場人物たちの関係性の劇的な変化の様相が示されている。朝田祥次郎氏は「日本橋」の主軸は、この五つの自我のせめぎ合いの上に据えられている」と述べているが、これらの人物たちにいわゆる「自我」が与えられていることには疑問の余地があるとしても、それぞれの告白として表出される多様な生の原理の「せめぎ合い」が、「日本橋」の大半を占める過去の場面の中心的な「主軸」になりえているには違いない。そして、これらに真有澄香氏の指摘したような空間の原理なども加わり、全体と部分が有機的に関連し合つた重層的な小説世界が構築される。こうして「日本橋」は、「名作」と呼ばれる小説の多くがそうであるように、多元性と統一性を合わせ持つ作品となりえている。

#### 四

「其の翌年の春である」(六十三)と始まる(卦星)から、ようやく語られる現在の時間が(柳に銀の舞扇)までに接続する。そして、(檜木笠)の末尾で姿を消したままになっていた謎の僧こそ、(柳に銀の舞扇)の末尾で狂えるお孝がその名を呼び、また、数十節にも及ぶ過去の場面の中心人物であつた葛木その人と明かされる。さらに、清葉とお千世の前に「怪しげな影」(十)を一瞬見せたのみの「風体の変な男」(十)が、赤熊であつたらしいことも暗示される。(篠簪)から(柳に銀の舞扇)までの物

語の行方を見失っていた読み手は、数十節も読み進んだ後にそれを、〈河童御殿〉から〈露霜〉までの物語の行方と共に見出すことになるのである。「日本橋」では読み手は現在と過去に分かれた物語を、自ら一つの物語へと統合しなければならず、したがって、本論冒頭で挙げた伊藤整の見解とは逆に、「その場面の一つ一つを味い楽しむ」と共に、「その設定やその筋を確かめて読む」ことが求められる。そこで初めて「日本橋」の「物語りの筋の展開」の全貌が顕現し、それが結末場面に向かって収斂と高揚を迎えつつあるのも予期される。

とはいえ、実際に作品が迎えるような結末場面は予期されただろうか。炎上する滝の家を目前にして清葉も葛木も立ちすくむさなか、赤熊は火中から清葉の養母と自分の捨てた子を救い出し、「一人一人助けただい。この勢なら殺せるだい。お孝、畜生」（六十五）と叫びながら稲葉家へ走り、お孝と間違えてお千世を刀で刺してしまう。赤熊を追って来たお孝が刀を渡させて「覚悟おし」（六十七）と赤熊を刺せば、赤熊は我が手に刀を握って「う、う、う……抉れ、抉れ、抉れ」（六十七）と言う。そこに葛木が現れてお孝を稲葉家に連れ戻す途中で清葉に出会う。お孝は失神していたお千世に接吻した後には硝酸を飲み、清葉に「姉さん、遺言を聞いて下さいな」（六十七）と頼むと、清葉が「生命いのちに掛けます、お孝さん」（六十七）と応える（ただし、お孝の「遺言」の具体的な内容には示されていない）。赤熊が愛慕し

続けたお孝の手に掛かって死ぬ（『稽古扇』の紋次の自殺と同じく、それは美に殉じることによる救済でもあっただろう。鏡花文学では純粹で激烈な愛慕ほど死に帰結せざるをえない）のと、笠原が一巡査の職務には反した計らいをするのを除けば、そこでは、先に見たような登場人物たちの個別の生の原理は、凄惨なカタルシの中に見失われてしまったようでもある。

ただし、鏡花自身が後に小説に基づいて脚色した戯曲「日本橋」（春陽堂、大正六・五）の結末場面からは、葛木、お孝、清葉の生の原理の帰結点もかなり明確に捉えられる。例えば、稲葉家への途次で清葉に出会った葛木はお孝の手を引き、「清葉さん、あなたを——あなたに啓て一度言つた——私の姉だと思って、更めておひきあはせ申します。女房です」と告げる。姉の代替として思慕し続けてきた清葉に対してお孝を「女房」と紹介することは、失われた姉に対する思慕という葛木の生の原理の明らかな転換、いわば、姉の幻影からの自立にはかならない。さらに、瀕死のお孝が清葉に頼んで言う「貴女の力で葛木さんを、もとの姿にして下さい」には、清葉への対抗意識を捨ててまでの葛木に対する思いやりが、また、清葉が蔵の焼失を聞いて娘に言う「もう、おつかさんと云ふんぢやない、お前も苦勞をしておくれ。姐さんと云ふんだよ。私はあらためて芸妓おしに成つた」には、「義理」を捨てて「芸妓」以外の何者でもない存在として（かつてのお孝がそうであったように）生きる決意が、それぞれに示されて両者の



生の原理の劇的な転換として捉えられる。

戯曲「日本橋」の結末場面ではこのように、登場人物たちの個別の生の原理についても帰結点が示されるのに対し、小説「日本橋」では十分な帰結点は示されていない。とはいえ、小説においても結末場面が作品全体との統一性を全く欠いているのではなく、作品上の言葉の流れによって必然的に招聘されていることは、弥永徒史子氏が作品中の様々なイメージの連鎖を分析し、「お孝とその妹分お千世の遭難に的を絞れば、明白極まりない予知夢や因縁話を除いて、少なくとも三つの前触れがあった」と指摘する通りである。弥永氏の例に一つだけ付け加えると、冒頭場面でお千世が「日向に悩む花」(一)に例えられていたのも、赤熊に刺されたお千世を見た葛木が「雛芥子の散った花片の、焔で動くのを、美しい魂を散らすまいとか、胸の箱へ、拾ひ込み」(六十七)するのと呼応するのではないか。戯曲では清葉の「お千世さんの身替りに散ったんですね」という台詞も添えられ、花とお千世のイメージの結合性はさらに強調されているが、かえって寓意に落ちて詩的なイメージとしての生氣は失われている。

要するに、小説「日本橋」の結末場面では登場人物たちの個別の生の原理の帰結点より、詩的なイメージの生氣の方が優先されているのである。「火事だ」と叫ぶ車掌の「其の帽の、庇も顔も真赤」(六十三)であり、火の粉の中から現れた赤熊は「緋の長襦袢を縄からげにぐい、と結んで」(六十四)いる。「額から垂々

と血が流れ」(六十五)る赤熊がお千世を刀で刺せば、「真紅の雛芥子は処女の血の如く、めら／＼と焔と散」(六十七)り、「降かかる雨の如き火の粉の中」(六十七)をお孝が紅の蹴出しを捌きながら、「お、綺麗だ。花が散るよ、花が散るよ」(六十七)と行けば、小紅屋(清葉が鼠痕にしている水菓子屋の名)の店先では「火の影ならず、血だらけの抜刀を提げた」(六十七)赤熊が林檎の皮を剥いているというように、炎と鮮血を中心に長襦袢や林檎なども含めた紅(赤・緋)色のイメージが氾濫し、登場人物たちの生の原理の「せめぎ合い」はその中に飲み込まれる。小説の結末場面を支えるイメージの連鎖性の中にあつては、登場人物たちの生の原理の帰結点は夾雑物に過ぎず、だからこそ、それを敢えて語るには戯曲という別の作品が必要であつた。

六十二節までの登場人物たちの関係性を基軸とした緊密な小説構成からすれば、こうした結末場面はほとんど作品としての自己崩壊にも等しく見える。だが、「日本橋」が佳作の多いこの時期でも特に代表作とされるべき達成度の高さは、作品の大半を支える緊密な小説構成と結末場面に至ってそれを破って炸裂するイメージとの、自己崩壊の危うさをも孕んだ緊張関係の力学上にこそ捉えられるべきである。いずれが欠けても「日本橋」ほどの達成度は得られなかっただろうし、実際、こうした激烈な緊張関係が成立しえた作品は限られてもいた。そのことは、「日本橋」以降の低迷期のいくつかの作品を参照しても明らかである。

※「日本橋」などの鏡花作品の引用は『鏡花全集』全二十八巻、別巻一・岩波書店 昭和四八・一一―五一・三に拠る。ただし、その他の引用も含めて漢字は基本的に新字体に改めてルビも必要でなければ省略した。なお、本論は平成八年度岡山大学言語国語国文学会での口頭発表に基づいている。

# 〈注〉

(1) 伊藤整『泉鏡花』（伊藤整全集）第十九巻、新潮社 昭和四八・九、昭和四〇・一初出

(2) 「歌行燈」「日本橋」前後の小説では、「白鷺」（『東京朝日新聞』明治四二・一〇・一五―同・一二・一二）、「国貞ゑかく」（『太陽』明治四三・一一）、「爪びき」（『文芸倶楽部』明治四四・一二）、「南地心中」（『新小説』明治四五・一二）、「五大力」（『新小説』大正二・一二）、「陽炎座」（『新小説』大正二・五）などが佳作として挙げられる。なお、この時期には「夜叉ヶ池」（『演芸倶楽部』大正二・三）や「海神別荘」（『中央公論』大正二・一二）など戯曲も多いのは注目すべきことである。

(3) 真有澄香『「日本橋」論——「あやかし」の空間——』（『芸術至上主義文芸』一七 平成三・一一）

(4) 注(3)に同じ

(5) 朝田祥次郎『注解考説 泉鏡花 日本橋』（明治書院 昭和四九・九）

(6) 注(5)に同じ

(7) 佐藤春夫「解説」（『日本橋』岩波文庫 昭和二八・一二）

(8) 戯曲「日本橋」には、葛木が赤熊と会った翌日にお孝を生理学教室に呼ぶ場面が加えられ、お孝に別れを告げるまでの葛木の心理的葛藤が語られている。

(9) 西尾昌子氏は葛木の「精神的な憧憬」と赤熊の「肉欲に支配される恋愛」の対比を捉えながらも、「葛木の精神的な憧憬は最後までその形を崩すことはない」と述べている（『泉鏡花「日本橋」論』、『成蹊国文』二八 平成七・三）。だが、この場面では葛木の「精神的な憧憬」に含まれた限界が、赤熊の「肉欲に支配される恋愛」との対決を通じて露呈しつつあるのではないか。

(10) 注(5)に同じ

(11) 弥水徒史子「蝶の夢——小村雪岱の装幀による泉鏡花『日本橋』——」（『相模国文』一一 昭和五九・三）

(12) これについては、「大正四―七年の泉鏡花の小説——「幻の絵馬」と「芍薬の歌」——」（『岡大国文論叢』二五 平成九・三）で詳細に論じた。

（しみず じゅん 東京都立大学大学院博士課程）